

R

E

Romaeuropa Festival

con Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

F

13-14.09 Anne Teresa De Keersmaeker,
Rosas & Ictus, Steve Reich

17-18.09 Sasha Waltz & Guests, Terry Riley,
Ensemble Casella

23-25.09 Noé Soulier

Dal 2020, Dance Reflections by Van Cleef & Arpels si impegna al fianco di artisti e istituzioni a promuovere la creazione contemporanea e incoraggiare l'avvicinamento del grande pubblico alle opere coreografiche. Questo programma di mecenatismo a favore della danza coinvolge attualmente oltre dieci città in tutto il mondo. Per questa prima volta in Italia, abbiamo scelto di collaborare con due importanti istituzioni della città di Roma, il Romaeuropa Festival e Villa Medici.

Due opere presentate con i nostri partner fanno parte dei repertori degli artisti sostenuti con continuità da Dance Reflections by Van Cleef & Arpels. *Drumming Live* di Anne Teresa De Keersmaeker, creata nel 1998, risponde al nostro desiderio di presentare opere importanti del repertorio contemporaneo. Con *Passages*, Noé Soulier invita lo spettatore a scoprire la danza in modo diverso attraverso un percorso nei giardini di Villa Medici, un vero e proprio gioiello architettonico. Inoltre, Dance Reflections by Van Cleef & Arpels supporta anche *In C*. Creata recentemente da Sasha Waltz, questa pièce è un omaggio al compositore americano Terry Riley, la cui musica accompagna armoniosamente il lavoro della coreografa tedesca.

È una grande gioia condividere queste proposte con la collaborazione del Romaeuropa Festival e di Villa Medici.

Nicolas Bos

PRESIDENTE
VAN CLEEF & ARPELS

Serge Laurent

DIRETTORE PROGRAMMI DANZA
E CULTURA VAN CLEEF & ARPELS

Siamo felici che Dance Reflections by Van Cleef & Arpels abbia scelto il Romaeuropa Festival e l'Accademia di Francia a Roma - Villa Medici come partner per la sua attività in Italia attraverso il sostegno alle artiste Sasha Waltz e Anne Teresa De Keersmaeker che da anni sono presenti sui palcoscenici del REF e per il ritorno al festival di Noé Soulier con una creazione site specific nei giardini di Villa Medici dove Romaeuropa è nata nel 1986.

Il sostegno alla creazione contemporanea e i valori di sviluppo e condivisione nella società sono tra i segni distintivi dell'azione del REF a cui il sostegno pubblico e privato permettono di sviluppare la propria attività. In un periodo complesso e di grandi trasformazioni e incertezze per le nostre società, intendiamo affermare con forza, grazie ai nostri partner, il nostro ruolo di spazio libero di dialogo e incontro al servizio degli artisti e del pubblico.

Guido Fabiani

PRESIDENTE
FONDAZIONE ROMAEUROPA

Fabrizio Grifasi

DIRETTORE GENERALE E ARTISTICO
FONDAZIONE ROMAEUROPA



CON IL SOSTEGNO DI DANCE REFLECTIONS BY VAN CLEEF & ARPELS
PRIMA NAZIONALE

Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas & Ictus, Steve Reich DRUMMING LIVE

Intervista con Anne Teresa De Keersmaeker
Realizzata da Jean-Luc Plouvier per La Monnaie Magazine

«All'epoca, l'obiettivo principale era quello di interconnettere tutto» ha spiegato una volta Anne Teresa De Keersmaeker parlando di due dei suoi più importanti lavori, entrambi basati sulle composizioni di Steve Reich: *Drumming*, realizzato nel 1998 e *Rain* del 2001 (presentato al Romaeuropa Festival nel 2016 n.d.t). Sebbene queste due pièce caratterizzate da una raffinatezza formale unica siano tra le opere più astratte firmate dalla coreografa e nonostante possano essere eseguite soltanto su un tappeto con un intricato intreccio di percorsi geometrici, sono capaci di generare una gioialità intensa e raramente raggiunta nella danza. Una qualità che deriva da transizioni gentili e circuiti fluidi: l'incanto di una danza che si tramanda da un corpo all'altro, senza soluzione di continuità e senza interruzioni, come una fiamma o un acquazzone. I dodici danzatori di Rosas e i nove percussionisti di Ictus sono sempre presenti sul palcoscenico e si immergono in una luce arancione, fluorescente come quella delle ceneri ardenti. Per un'ora lavorano su un materiale compatto con un impulso commovente che assomiglia quasi a uno stato di trance ma allo stesso tempo ogni blocco è così imprevedibile che durante le numerose ripetizioni sembrano spingersi oltre i confini dello spazio.

Drumming di Steve Reich è un brano dalla lunga durata in un solo tempo caratterizzato da quattro movimenti che scorrono l'uno nell'altro. Sono impiegati tre tipi di percussioni: bonghi, marimbe e campane – pelle, legno e metallo. L'opera è stata eseguita per la prima volta a New York nel 1971 sotto la direzione dello stesso compositore e nasce da un viaggio di studio etnomusicologico in Ghana. Come nella musica ghanese, il ritmo ha qui lo scopo di creare ambiguità: nella ripetizione continua l'orecchio non riesce più ad identificare il primo battito per non parlare della cesura generale della battuta. Il motivo principale, consistente in 12 battiti (3 x 4), può essere sia binario che ternario e si possono distinguere differenti tempi: si tratta di un sistema di accentuazione mobile. Fluttuante, pulsante, quest'opera ha tutti gli ingredienti necessari per attrarre una coreografa che ha sempre rifiutato di muoversi al ritmo della musica preferendo invece mostrare la sua forza formale e, per utilizzare una sua stessa espressione, «dare ai danzatori un po' di incoraggiamento». Abbiamo rivolto ad Anne Teresa De Keersmaeker alcune domande su questa partitura, unica nel repertorio musicale.

Jean-Luc Plouvier: LA QUALITÀ PIÙ SORPRENDENTE DI *DRUMMING* – E MI RIFERISCO QUI ALLA MUSICA – È LA SUA CAPACITÀ DI FARCI TRATTENERE IL FIATO PER UN'ORA UTILIZZANDO UN SOLO MOTIVO RITMICO CHE DURA MENO DI DUE SECONDI. HAI CERCATO DI OTTENERE LO STESSO EFFETTO ATTRAVERSO LA COREOGRAFIA?

Anne Teresa De Keersmaeker: Sì e no. Ero ovviamente affascinata dalla sfida posta da Steve Reich e dal potenziale coreografico offerto dal suo *Drumming*: uno schema del tutto uniforme che

13.09—14.09
Auditorium Parco della Musica
Ennio Morricone - Cavea

riempie l'intera durata di uno spettacolo e i cui diversi eventi emergono l'uno dentro l'altro senza nemmeno farsi notare. Ma non avrei saputo rispondere a tale sfida limitandomi alla ripetizione ossessiva di alcuni movimenti. Avevo già proposto questo genere di esperienza. Avevo realizzato coreografie basate sulle musiche di Berg e Schönberg e mi ero già indirizzata alla composizione di frasi più ampie. Volevo lavorare con un gruppo numeroso (qui otto donne e quattro uomini). Sono comunque andata alla ricerca di quella che i musicisti chiamano una risposta "monotematica" e che trova la forma di una lunga frase di base, una sequenza di circa due minuti che ho usato come struttura per l'intera performance.

ALL'INIZIO DELLA PERFORMANCE SI NOTANO LE EVIDENTI ACCELERAZIONI E DECELERAZIONI. TRAIETTORIE CHE SVANISCONO E POI IMPROVVISAMENTE RIPRENDONO VITA.

È il risultato della mia più grande ossessione in quegli anni: la spirale. La frase di base è suddivisa in otto motivi di uguale lunghezza. Ma chiedo ai danzatori e alle danzatrici di eseguirli in uno spazio che diventa via via più grande, seguendo il percorso di una spirale che si apre. La stessa durata in uno spazio in continua espansione. Ciò fa sembrare che il movimento stia accelerando verso l'esterno o, viceversa, rallentando verso l'interno, quando la frase procede nella direzione opposta.

IL TAPPETO SUL PAVIMENTO, CON TUTTI I SUOI SEGNI, ERA TIPICO DELLE TUE OPERE DI QUEL PERIODO. A PRIMA VISTA SEMBRA PERÒ CARATTERIZZATO DA SEGNI PIÙ COMPLESSI DI UNA SEMPLICE SPIRALE...

Lo è. Quelle figure geometriche sono disegnate in modo tale da poter vedere otto spirali diverse. È così che *Drumming* acquisisce un carattere "estroverso": ci sono otto punti di fuga, otto porte che si aprono verso l'esterno.

UNO SPAZIO IN ESPANSIONE...

Sì, ma si tratta di più di questo. La qualità dei movimenti, molto articolati ed estremamente delineati, fa sì che i danzatori sembrino segnare perennemente lo spazio che li circonda e ricomporlo. È necessario immaginare ciascuno dei danzatori o delle danzatrici in un parallelepipedo invisibile, nel quale, attraverso i piedi, le gambe, le braccia tese, i gomiti piegati e così via, segnano lo spazio. Questo è il linguaggio segnico di *Drumming*: indirizzato verso l'esterno, l'intorno, verso l'alto e mai verso il basso.

DOPO IL PRIMO MOVIMENTO (ACCOMPAGNATO SOLO DAI BONGHI) E L'ESPLORAZIONE DELLE SPIRALI, SI AGGIUNGONO LE MARIMBE. "COLEUR AFRICAINE": LA DANZA DIVENTA PIÙ INTENSA: SEMBRA CHE LE DANZATRICI E I DANZATORI STIANO ENTRANDO IN UNO STATO DI TRANCE.

È proprio così. Tutto diventa più compatto: le frasi si incastrano in brevi movimenti che procedono in avanti e indietro, come in un video-scratch. I motivi assumono la forma di loop che si spostano. Danzatrici e danzatori si avvicinano sempre più e si toccano: per poter eseguire le loro due frasi, devono sorreggersi l'un l'altro, piegarsi, cadere l'uno verso l'altro – un po' come nel rock'n'roll in effetti! Numerose e differenti tecniche sono state elaborate per ottenere la complessità del contrappunto che ho poi usato molto nelle mie successive produzioni.

DOPO UN MOVIMENTO INTERMEDIO, IN CUI LA DANZA RALLENTA DRAMMATICAMENTE, IL FINALE RIPRENDE A RITMO VERTIGINOSO.

Il finale è un passaggio particolarmente virtuoso e pretende molto dalle danzatrici e dai danzatori. Ho mantenuto solo le sezioni più veloci e delicate della frase di base. Immaginiamo poi che l'asse sia dislocato, come se il tappeto iniziasse improvvisamente a girare. Il sistema fugge da sé stesso. Proprio come nella musica di Reich che all'improvviso esplose di altre frequenze: lascia andare la terra e si protende verso l'alto, verso l'estasi.

Credits

COREOGRAFIA: Anne Teresa De Keersmaeker
DANZATO DA: Lav Crnčević, José Paulo dos Santos, Léa Dubois, Rafa Galdino, Frank Gizycki, Tessa Hall, Thomas Higginson, Mariana Miranda, Laura Maria Poletti, Margarida Ramalhete, Cintia Sebök, Jacob Storer, Mamadou Wagué
CREATO NEL 1998 CON: Iris Bouche, Bruce Campbell, Marta Coronado, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Martin Kilvady, Oliver Koch, Cynthia Loemij, Roberto Oliván de la Iglesia, Ursula Robb, Taka Shamoto, Rosalba Torres
MUSICA: Steve Reich 'Drumming'
DIREZIONE MUSICALE: Gerrit Nulens
DIREZIONE MUSICALE: Ictus
PERCUSSIONI: Alexis Bourdon, Géry Cambier, Anita Cappuccinelli, Tom De Cock, Ruben Martinez Orio, Gerrit Nulens, Louis Preudhomme, Jessica Ryckewaert, Frank Van Eycken
FLAUTI: Chryssi Dimitriou
VOCE: Soetkin Elbers, Maris Paiuste
SCENOGRAFIA E ILLUMINAZIONE: Jan Versweyveld
COSTUMI: Dries Van Noten
ASSISTENTI COREOGRAFICI PER LE PROVE: Cynthia Loemij, Fumiyo Ikeda, Ursula Robb, Jakub Truszkowski, Clinton Stringer
DIRETTORI DELLE PROVE: Fumiyo Ikeda
COORDINAMENTO ARTISTICO E PIANIFICAZIONE: Anne Van Aerschot
TOUR MANAGER: Bert De Bock
SUONO: Alexandre Fostier
DIRETTORE TECNICO: Freek Boey
COORDINATORE COSTUMI: Alexandra Verschueren
ASSISTITO DA: Els Van Buggenhout
GUARDAROBA: Ella De Vos, Emma Zune
CUCITO: Emmanuelle Erhart
TECNICI: Max Adams, Calvin Ferdinando Carrier, Jonathan Maes, Bennert Vancottem

PRODUZIONE 1998:
Rosas, De Munt / La Monnaie (Brussel/Bruxelles/Brussels), La Bâtie – Festival de Genève
COPRODUZIONE: De Munt / La Monnaie (Brussel/Bruxelles/Brussels), Sadler's Wells (Londen/Londres/London), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg
PREMIÈRE: 07.08.1998 ImpulsTanz Wien

Rosas è sostenuta da Flemish Community e dalla BNP Paribas Foundation.



CON IL SOSTEGNO DI DANCE REFLECTIONS BY VAN CLEEF & ARPELS
PRIMA NAZIONALE

Sasha Waltz & Guests, Terry Riley, Ensemble Casella IN C — *live*

Il percorso che il REF2022 dedica al dialogo tra la danza contemporanea e i padri del minimalismo prosegue con un'altra ospite d'eccezione: torna nella Cavea dell'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone la grande coreografa tedesca Sasha Waltz per confrontarsi con *In C* del compositore statunitense Terry Riley. Considerato il primo pezzo di musica minimalista (1964) e una pietra miliare della storia della musica, il brano ha rappresentato per Waltz e la sua compagnia il materiale di partenza per sviluppare una struttura coreografica variabile e potenzialmente infinita, caratterizzata da colori sfumati e avvolgenti e in grado di ipnotizzare lo spettatore. Una sfida attraverso la quale Sasha Waltz & Guests vuole esplorare, in epoca post-covid, le potenzialità di una produzione artistica flessibile e caratterizzata dallo scambio internazionale.

IN CHE MODO LA COSTRUZIONE DELLO SPETTACOLO DIALOGA CON L'OMONIMA
COMPOSIZIONE DI TERRY RILEY?

La partitura di *In C*, scritta nel 1964, rappresenta la nascita della musica minimalista. Mi colpisce molto il fatto che sia stata scritta solo su due pagine e strutturata in 53 figure musicali. Ho pensato di guardare me stessa, le danzatrici e i danzatori, come fossimo dei musicisti e di creare lo spettacolo con questo spirito. Ho quindi creato una partitura per i performer che è un mix di coreografia e di improvvisazione. *In C* lascia grande libertà agli interpreti ma ha anche un suo "focus" molto chiaro. Abbiamo trasformato le sue 53 figure in 53 figure coreografiche. Sono eseguite in ordine dalla prima all'ultima. Le danzatrici e i danzatori possono passare da una figura all'altra e ripetere la stessa figura quante volte vogliono. Hanno solo un'unica regola: non possono ritornare su una figura già utilizzata ma solo procedere in avanti seguendo il flusso generale del gruppo. Ciò significa che in scena è necessario ascoltarsi reciprocamente e seguire un flusso generale ma, allo stesso tempo, che ogni singolo interprete ha l'enorme libertà di decidere come deve andare avanti la pièce.

HA SEMPRE DIALOGATO CON L'UNIVERSO MUSICALE. COME SI INSERISCE QUESTA PIÈCE
NEL SUO BACKGROUND COREOGRAFICO?

Il confronto con *In C* è stato per me una vera e propria sfida ma allo stesso tempo penso che questa composizione fosse perfetta all'interno del mio percorso di coreografa. Ho spesso lavorato sull'improvvisazione ma sono anche un'artista che ama strutturare i propri spettacoli. *In C* mi permette di tenere insieme questi due aspetti. Posso dare grande libertà alle danzatrici e ai danzatori - e penso che questa sia per loro una sfida importante - ma anche qualcosa che li diverte. È per questo motivo che la pièce mi sembra perfetta per

17.09—18.09

Auditorium Parco della Musica
Ennio Morricone - Cavea

il tempo che stiamo vivendo. Spinge i danzatori ad essere parte della creazione nel momento in cui accade, insieme agli spettatori. Esattamente come fanno i musicisti.

Amo studiare le partiture musicali e nel tempo ho costruito dialoghi con diversi generi musicali, dal barocco fino alla musica contemporanea. Non mi ero, invece, mai confrontata con la musica minimalista. *In C* ne rappresenta le origini, ma allo stesso tempo mi sembra oltrepassarle con la sua struttura così aperta. Leggo una partitura musicale come fosse una partitura per la danza e penso di non averlo mai fatto in maniera così estrema.

PRIMA DI ANDARE IN SCENA *IN C* È STATO TRASMESSO IN STREAMING SUI CANALI WEB DELLA SUA COMPAGNIA. COME È CRESCIUTO FINO ALLA SUA PRESENTAZIONE LIVE, CON IL PUBBLICO IN SALA?

La pièce è nata durante il lockdown. Era inverno e il cielo era veramente grigio. Stavamo attraversando un periodo duro e molto triste. Ho pensato fosse il momento di donare qualcosa al pubblico che potesse tirarci su con gioia, che potesse ricordarci la bellezza della vita, delle pulsazioni, del flusso. Trovo *In C* una musica molto gioiosa e colorata. È nata la pièce più astratta che io abbia mai realizzato ma allo stesso tempo uno spettacolo pieno di emozioni, di gioia, di energia. Ne abbiamo presentata una prima versione online proprio a causa delle restrizioni dovute alla pandemia. Abbiamo filmato la sua messa in scena. Il film ci sembrava un buon modo di comunicare attraverso la videocamera e i colori alle spalle dei performer erano perfetti per il video. Sono 53 differenti combinazioni e atmosfere che cambiano rapidamente. Abbiamo presentato per la prima volta lo spettacolo in pubblico solo d'estate, nel giugno del 2021, all'aperto perché era ancora difficile tornare al chiuso nei teatri. Oggi lo presentiamo sulle scene di tutto il mondo. Questi passaggi hanno rappresentato un percorso di crescita. *In C* non prevede un gruppo fisso di danzatori ma insegniamo costantemente ad altri performer il suo vocabolario e lo lasciamo crescere nella condivisione. Abbiamo costruito una grande comunità, abbiamo iniziato a trasmettere le frasi coreografiche ai bambini, alla gente che ama danzare ma che non lo fa professionalmente. Penso a *In C* come a una sorta di lingua che possiamo condividere. Ogni performance che va in scena è quindi unica: ha una combinazione di danzatrici e danzatori che si ritrovano in uno spazio per interpretare la sua partitura e questo rappresenta un'esperienza unica.

IN CHE MODO *IN C* È UNA RISPOSTA AL PERIODO STORICO CHE ABBIAMO ATTRAVERSATO E CHE STIAMO ATTRAVERSANDO?

Questa metodologia credo sia una possibile risposta al presente. Si realizza un sistema realmente democratico, costituito da regole che pongono ogni interprete sullo stesso piano: ognuno può decidere se guidare la coreografia o seguire il flusso, il gruppo può allora unirsi e plasmare insieme lo spazio. La pièce può funzionare solo se ogni singolo elemento è in ascolto dell'altro, se davvero si collabora insieme. E questo aspetto mi è sembrato importantissimo durante il Covid in cui ci chiedevamo quale fosse l'equilibrio tra libertà individuale e responsabilità nei confronti degli altri, della società. Ho cercato di rispondere a queste domande in maniera molto giocosa.

Credits

IDEAZIONE / COREOGRAFIA: Sasha Waltz
COSTUMI: Jasmin Lepore
LIGHTING DESIGN: Olaf Danilsen
IDEAZIONE / DRAMMATURGIA: Jochen Sandig
DANZA / COREOGRAFIA: Sasha Waltz & Guests
DANZATORI: Sebastian Abarbanell, Alessandra Defazio, Davide Di Pretoro, Edivaldo Ernesto, Melissa Figueiredo, Tian Gao, Hwanhee Hwang, Annapaola Leso, Jaan Männima, Michal Mualem, Sean Nederlof, Zaratiana Randrianantenaina, Orlando Rodriguez, Joel Suárez Gómez
DIREZIONE ASSISTENZA: Steffen Döring
TOUR MANAGEMENT: Karsten Liske
LUCI: Martin Hauk
VICEDIREZIONE COSTUMI: Margaretha Heller
ASSISTENZA DIREZIONE COSTUMI: Sara Smed
DIRETTORE FINANZIARIO: Stephan E. Schmidt
CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE / MANAGEMENT: Sasha Waltz, Jochen Sandig, Bärbel Kern

CREDITI MUSICALI

In C

DI Terry Riley

© Associated Music Publishers Inc./ Edition Wilhelm Hansen. CON IL PERMESSO DI Bosworth Music GmbH/Wise Music Group.

IN C COMPOSTO DA Terry Riley

ESEGUITO DA Ensemble Casella

Maestro concertatore Oscar Pizzo
Conservatorio di Musica de L'Aquila

ENSEMBLE:

Lisa Falò – VIOLINO

Daniela Golia – VIOLONCELLO

Marco Lepidi – CONTRABASSO

Simone Rotondi – CLARINETTO

Angelo Mordente – FLAUTO

Samuele Cocciolone – SASSOFONO

Marco Tresca – SASSOFONO

Alessandro Gizzi, Alfonsomaria Bentivoglio,

Domenico Pestilli – PERCUSSIONI

Nicola Papparusso – CHITARRA ELETTRICA

Oscar Pizzo – TASTIERA E CONCERTAZIONE

UNA PRODUZIONE DI Sasha Waltz & Guests.

REALIZZATA AL Radialsystem.

Sasha Waltz & Guests è sostenuta dal Berlin Senate Department for Culture and Europe.



■ ■ ■ ■
VILLA MÉDICIS
ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME

DANCE REFLECTIONS BY VAN CLEEF & ARPELS,
ROMAEUROPA FESTIVAL E VILLA MEDICI -
ACCADEMIA DI FRANCIA PRESENTANO
INSIEME PASSAGES DI NOÉ SOULIER.

Fondata nel 1666 da Luigi XIV, l'Accademia di Francia a Roma è un'istituzione culturale francese avente sede dal 1803 a Villa Medici, villa del XVI secolo circondata da un parco di sette ettari e situata sulla collina del Pincio, nel cuore di Roma.

Ente pubblico dipendente dal ministero della Cultura francese, l'Accademia di Francia a Roma svolge tre missioni complementari: ospitare artisti e artiste, creatori e creatrici, storici e storiche dell'arte di alto livello in residenza annuale o per soggiorni più brevi; realizzare un programma culturale ed artistico che interessa tutti i campi dell'arte e della creazione e che si rivolge ad un vasto pubblico; conservare, restaurare, studiare e far conoscere al pubblico il proprio patrimonio architettonico e paesaggistico e le proprie collezioni.

L'Accademia di Francia a Roma - Villa Medici è diretta da Sam Stourdzé.



DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

con
VILLA MÉDICIS
ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME

PRESENTA IN PRIMA NAZIONALE

Noé Soulier PASSAGES

Tutto il percorso artistico di Noé Soulier – oggi tra i maggiori esponenti della danza francese – è caratterizzato da un'attenta e raffinata combinazione di pratica coreografica e riflessione teorica. Ricco e sofisticato il suo vocabolario di movimenti è costantemente nutrito dai gesti più immediati della vita quotidiana come l'afferrare, il lanciare, il catturare, lo strofinare e dal loro rapporto con lo spazio. Proprio sugli spazi non destinati alla danza lavora *Passages*, un progetto nomade che esplora la relazione tra il movimento dei corpi e i luoghi in cui si inscrivono le azioni. Un evento site specific che presentato da Dance Reflections by Van Cleef & Arpels in collaborazione con il Romaeuropa Festival 2022 e l'Accademia di Francia a Roma, si situa nei meravigliosi spazi di Villa Medici articolando un percorso di frasi coreografiche sparse, un tragitto contemplativo in cui i performer sembrano assorbire e rielaborare il fascino e la storia del luogo, innescare risonanze con le sue architetture, intessere relazioni con oggetti reali e immaginari invitandoci ad una nuova esplorazione percettiva ed emotiva.

COS'È PASSAGES E COME DIALOGA CON VILLA MEDICI?

Passages è un lavoro pensato per luoghi non teatrali e credo che Villa Medici sia un posto meraviglioso dove mostrarlo. Pur essendo già scritte in partenza le frasi coreografiche cambiano a seconda del luogo in cui la performance va in scena, alla sua architettura, alle sue specificità. Si tratta di un'esplorazione dello spazio attraverso il corpo e la relazione che esiste tra questi due elementi. I movimenti utilizzati nella performance sono stati sviluppati durante il mio percorso artistico e si basano su azioni pratiche, motivate da obiettivi precisi come l'afferrare, il lanciare, il catturare etc. Nella vita quotidiana esiste un tipo di vocabolario gestuale che tutti condividiamo e che è opposto al vocabolario geometrico della danza. Nella vita di tutti i giorni non pensiamo a creare linee o cerchi con i nostri corpi, ma abbiamo sviluppato un vocabolario condiviso che supera l'essere umano stesso e che, ad esempio, condividiamo con gli animali che compiono gli stessi gesti con gli stessi obiettivi. Questo vocabolario condiviso ha a che fare anche con la memoria dell'esperienza fisica che può essere attivata attraverso questi gesti. Ma compiere questi movimenti esattamente come facciamo ogni giorno rende molto difficile osservarli con attenzione. Per renderne possibile un'altra percezione, un'altra esperienza ho allora introdotto delle distorsioni. Inserisco come degli oggetti immaginari fragili tra le differenti parti del corpo che spesso agiscono indirizzandosi verso direzioni altrettanto immaginarie creando distorsioni nella sequenza dei movimenti. Ciò che rimane sono però le intenzioni che fanno partire queste azioni, ancora animate da questi oggetti immaginari. Ma perché gli oggetti sono immaginari? Perché c'è sempre qualcosa che manca e i movimenti non sono mai interamente completati. Tale perdita crea una sorta di suggestione e permette di attivare alcune associazioni anche politiche in chi guarda.

23.09—25.09

Accademia di Francia a Roma - Villa Medici

I movimenti innescano non una memoria specifica del gesto ma una memoria profonda del corpo, che riproduce le affezioni e le emozioni racchiuse in esso.

PRIMA DI TUTTO LA RELAZIONE CON LO SPAZIO. COME HA LAVORATO SU VILLA MEDICI? QUALI SONO LE SPECIFICITÀ DI QUESTO SPAZIO CHE ENTRANO NELLA COREOGRAFIA?

Appena arrivi a Villa Medici, entrando dalla parte esterna, puoi vedere una discesa che se percorsa conduce a un terrazzo che si affaccia con una vista bellissima sul panorama romano. Non sono certo che quando inizieremo a provare nello spazio tutto rimarrà come lo immagino adesso, ma per il momento qui ci sarà una lunga fila di danzatrici e danzatori ognuno dei quali compirà singole frasi all'unisono, molto semplici. A causa della distanza (l'ultimo danzatore sarà molto lontano) si creeranno piccoli ritardi nei movimenti. Su di essi interverrà anche il vento, la ghiaia che caratterizza il pavimento che avrà un suono specifico. Questi elementi, queste specificità sono difficili da ritrovare identiche in un altro luogo. E le caratteristiche di questo tipo sono tante. Quando creo *Passages* di solito dedico diversi giorni alla ricerca ma poi, quando iniziamo a danzare in un determinato spazio, sento di ottenere una comprensione veramente profonda delle sue fisicità. Accade solo muovendomi in esso, coreografandolo. Dopo questa terrazza approdiamo nel piazzale con la grande fontana al centro. Un grande quadrato di ghiaia, con i gradini che portano all'interno della loggia nella quale il suono assume una qualità diversa e risuona intorno agli spettatori. L'idea principale di *Passages* è che l'architettura non sia qualcosa di semplicemente visuale. Se si vuole davvero capire un edificio non basta guardarlo o fotografarlo ma esperirlo camminandoci dentro, girando al suo interno. Si tratta di una relazione tra ciò che osservi e il modo in cui lo vedi cambiare a seconda del tuo movimento. Esiste una maniera di conoscere lo spazio che passa dal corpo e noi cerchiamo di sottolinearla attraverso una coreografia che è costruita in funzione dello spazio e non indipendentemente da esso.

COME ACCENNAVA ALL'INIZIO DI QUESTA INTERVISTA AL FOCUS SULL'ARCHITETTURA SI AFFIANCA QUELLO SUL MOVIMENTO E SU UN PRECISO VOCABOLARIO DI GESTI. IL SUO LAVORO È PER CERTI VERSI MOLTO MATEMATICO E GEOMETRICO. HA PARLATO DI INTENZIONI... IN QUESTE RIENTRANO ANCHE LE EMOZIONI CHE POSSONO FAR NASCERE UN MOVIMENTO?

Penso che la geometria sia coinvolta nel mio lavoro ma non credo che lo nutra completamente come nutre, ad esempio, il balletto. Ci sono differenti livelli di geometria nei miei spettacoli. Ad esempio l'azione del colpire, indirizzata in una precisa direzione crea una geometria. Ma allo stesso tempo dà origine ad una velocità, ad un'accelerazione e in un certo senso ad una specifica energia. Nel mettere in scena un'azione che cerca di raggiungere un determinato obiettivo cerco di catturare i diversi modi di utilizzare questi elementi: l'energia, l'accelerazione, i diversi tipi di tensione che possono essere sottolineati attraverso l'azione coreografica. E credo che questo uso dell'energia sia legato a molti tipi di emozioni sia fisiche che psicologiche. Se compi un movimento pensando di evitare qualcosa, attivi un certo livello di stress, di apprensione o qualcosa di simile che entra a far parte della coreografia, ad esempio. Ho la sensazione che effetti ed emozioni siano contenute in queste azioni pur senza formare una linea narrativa. Ci sono emozioni convenzionali che sono associabili ad una storia, sentimenti come l'amore, il tradimento, la gelosia. Ma nella vita le emozioni di cui facciamo esperienza non generano mai una storia completa. Sono invece il frutto di una complessità, di un mix di sentimenti in cui ci identifichiamo e che credo siano veramente radicati nel corpo. Mi piacerebbe che, guardando la performance, il pubblico possa andare oltre una definizione delle emozioni e dei sentimenti, e che li riconosca in blocchi di storie che comunicano tra loro, che sono ciò che avviene prima o dopo ogni storia.

IN CHE MODO SENTE LA SUA RICERCA ESTETICA CONNESSA AL PRESENTE?

In modi differenti. La modernità e soprattutto la letteratura ha già messo in discussione il modo in cui raccontiamo le emozioni e la vita in maniera convenzionale. Basti pensare a Virginia Woolf, James Joyce o William Faulkner. Ho appena finito di leggere un libro della scrittrice italiana Natalia Ginzburg: *Lessico Familiare*. L'ho trovato un tentativo di utilizzare parole comuni per descrivere un certo evento, un certo tipo di emozione che accade senza che venga inquadrata o incasellata in una struttura narrativa classica. Credo che la danza possa prendere parte a questo discorso e che possa sottolineare o catturare un certo tipo di esperienza difficile da definire e per la quale è complesso trovare delle parole. Qualcosa che è simile a ciò che ci accade ad esempio quando vediamo qualcuno e ne rimaniamo colpiti senza sapere il perché. Ci colpisce il suo modo di muoversi, magari, il suo modo di camminare, o di sedersi o ancora la sua voce. Ma non ne comprendiamo a fondo il motivo. C'è qualcosa in ciò che esperiamo sul corpo o del corpo degli altri di particolare e io sto cercando un metodo per selezionare, per afferrare questo qualcosa e renderlo percepibile, dargli abbastanza intensità per rendere me stesso e gli altri consapevoli di questa dimensione dell'esperienza. Mi sembra che ciò abbia una profonda attinenza con il presente pur appartenendo a qualsiasi periodo storico. Quando guardiamo alcuni spettacoli di danza degli anni Settanta e Ottanta che non lavoravano direttamente su temi specifici legati a quel frangente storico, possiamo trovare comunque qualcosa nel movimento o nel modo di pensare la coreografia che può dirci molto di più su ciò che stava accadendo di quanto può raccontarci, ad esempio, uno spettacolo esplicitamente dedicato alla guerra in Vietnam. Ma ciò che credo sia veramente legato al nostro presente è l'approccio coreografico. Il fatto che la scrittura coreografica non sia più centralizzata. Le frasi di movimenti sono scritte a tavolino ma i danzatori hanno sempre un certo livello di libertà nel modo in cui le organizzano dal vivo. Quindi ogni danzatore o danzatrice si adatta agli altri e alle altre per tutto il tempo. Questa complessità è facile da leggere, per via del materiale semplice che ogni performer usa ed è quindi possibile individuare sia gli unisono che le diverse strutture polifoniche. Ma questa polifonia non è stata pianificata da un singolo individuo (il coreografo) che ha scritto tutto a priori. È una polifonia molto più complessa, molto più organica, una sorta di coreografia decentralizzata. La performance nasce solo dai parametri che hai settato, dal numero di danzatori che hai scelto, dal tipo di frasi che hai affidato loro e dal loro numero. Quindi si tratta di una coreografia che nasce dal settare dei parametri e che genera differenti risultati scenici. Come se stessi giocando con delle pressioni atmosferiche, dei volumi per arrivare a stati fisici differenti. Si crea una sorta di network, dove differenti individui agiscono allo stesso tempo. Nel presente siamo costantemente immersi in questi tipi di relazioni: quando parliamo con le persone, quando lavoriamo, quando camminiamo per strada, quando siamo su internet. E ciò è molto difficile da capire ed organizzare. Penso che siamo di giorno in giorno più interconnessi alle altre persone sia vicine che lontane e quindi sempre inseriti in una coreografia decentralizzata.

È INTERESSANTE NOTARE COME QUESTO APPROCCIO SIA VICINO A QUELLO RACCONTATO DA ANNE TERESA DE KEERSMAEKER O DA SASHA WALTZ IN RELAZIONE AL DIALOGO CON LA MUSICA MINIMALISTA. IN *PASSAGES* COSÌ COME IN SUOI ALTRI LAVORI LA MUSICA È ASSENTE. LE SUE STRUTTURE PERMANGONO COMUNQUE NELLA SCRITTURA COREOGRAFICA?

Nei miei ultimi lavori utilizzo molto la musica ma fino al 2016 i miei spettacoli ne erano effettivamente quasi privi. In *Passages* la musica non c'è ma le frasi coreografiche hanno una forte struttura ritmica, anche in termini di energia e credo si possano paragonare a delle frasi musicali. Il tipo di relazione che costruisco tra queste frasi può essere paragonato alla composizione musicale. Non è sicuramente presente una partitura suonata da musicisti

ma ci sono differenti tipi di musica che “suoniamo”. Durante le repliche di *Passages* il pubblico potrà vedere anche *Fragments*, film che sarà in programma negli stessi giorni a Villa Medici. Anche qui non impieghiamo direttamente la musica, eppure il lavoro è molto musicale: il suono del respiro, quello dei movimenti generano una partitura musicale naturale.

COSA PUÒ DIRCI IN PIÙ SU *FRAGMENTS*?

Si tratta di una ricerca sul rapporto tra il movimento e l'inquadratura della macchina da presa. Mettiamo in scena un vero e proprio “frame” che si costruisce nello spazio tra la videocamera e i danzatori. Questo “frame” non è visibile ma si forma esattamente dove si ferma la videocamera e questo permette di rovesciare la relazione usuale tra il filmare e il danzare. Non abbiamo creato la coreografia per chiederci successivamente come fare a filmarla. Abbiamo piazzato la videocamera, questo frame fisico molto piccolo, e poi i danzatori hanno potuto percepire lo spazio che la camera ha generato. Il frame è diventato una specie di palco in cui poter entrare e posizionare il corpo. Abbiamo allora potuto coreografare questo spazio generato dalla videocamera. Il punto di contatto tra *Passages* e *Fragments* è il rapporto con lo spazio che viene affrontato da due punti di vista completamente diversi: il primo è lo spazio vero e proprio, in 3D, con le sue architetture specifiche, l'altro è uno spazio del film e mentre lo spazio di Villa Medici è molto grande e i corpi sono piccoli, l'altro è uno spazio piccolo con corpi grandi. Si tratta della creatività fisica che spazi differenti possono generare.

Credits

Passages

COREOGRAFIA: Noé Soulier

DANZATORI: Stephanie Amurao, Lucas Bassereau, Julie Charbonnier, Adriano Coletta, Yumiko Funaya, Nangaline Gomis

PRODUZIONE E TOUR MANAGER: Celine Chouffot

PRODUZIONE: Cndc – Angers

COPRODUZIONE:

Monuments en mouvement – Centre des monuments nationaux; Atelier di Parigi – CDCN;

CON IL SOSTEGNO DELLA Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France –

Ministère de la Culture et de la Communication

Fragments

REGIA E COREOGRAFIA: Noé Soulier

DANZATORI: Stephanie Amurao, Lucas Bassereau,

Meleat Fredriksson, Yumiko Funaya,

Nangaline Gomis, Nans Pierson

FOTOCAMERA: Cristian Manzutto

ASSISTENTE: Laetitia Striffling

COSTUMI: Chiara Valle Vallomini

POST-PRODUZIONE: Firm Studio

PRODUZIONE: Cndc – Angers

COPRODUZIONE:

La place de la danse – CDCN Tolosa

CON IL SUPPORTO DI Onda – Office national de diffusion artistique nella cornice di Écran vivant

PROGETTO PRESENTATO DA

Dance Reflections by Van Cleef & Arpels
con Accademia di Francia a Roma – Villa Medici
e Romaeuropa Festival 2022

dancereflections-vancleefarpels.com

D

DANCE
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

BY

SUPPORTING
CONTEMPORARY
DANCE

